

UNA PESADILLA UTÓPICA. LA ECOFOBIA IRÓNICA EN LA NOVELA GRÁFICA *FOLLAJE*, DE ÁLVARO VÉLEZ

JUAN ALBERTO CONDE ALDANA
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
juan.conde@utadeo.edu.co

Recibido: 16-12-2022

Aceptado: 7-05-2023



RESUMEN

En este artículo se propone un análisis desde la ecocrítica y la (eco)narratología de la novela gráfica *Follaje* (2019), de Álvaro Vélez, en conexión con el concepto de ecofobia, que engloba los miedos humanos suscitados por la naturaleza en todas sus formas. En la formulación original que hace Simon C. Estok de este concepto, la ecofobia se asocia con los discursos de la higiene y los productos de aseo personal, las políticas públicas de saneamiento y control de plagas, o la humanización de las mascotas en los entornos urbanos, actitudes que en sus extremos más críticos pueden derivar en comportamientos segregacionistas como la xenofobia, el sexismo o la homofobia. Estok propone esta categoría como una clave de lectura crítica de producciones culturales que alientan este tipo de actitudes. La historieta de Álvaro Vélez, en cambio, propone una narrativa fantástica en torno a un mundo en el que la vegetación y la naturaleza salvaje han triunfado sobre las creaciones humanas depredadoras del medio ambiente, desde la perspectiva de un personaje que ve este triunfo como algo negativo. Esta inversión en la valoración de la ecofobia constituye una vertiente irónica que la convierte en una herramienta crítica aún más poderosa, dotándola de una dimensión metacrítica frente al propio discurso de las humanidades ambientales.

PALABRAS CLAVE: ecofobia; biofilia; metalepsis; fantasía liminal; ecocrítica.

A UTOPIAN NIGHTMARE. THE IRONIC ECOPHOBIA IN ÁLVARO VÉLEZ'S *FOLLAJE*

ABSTRACT

This article proposes an analysis from ecocriticism and (eco)narratology of the graphic novel *Follaje* (2019) by Álvaro Vélez, in connection with the concept of ecophobia, which encompasses human fears aroused by nature in all its forms. In Simon C. Estok's original formulation of this concept, ecophobia is associated with discourses on hygiene and personal care products, public sanitation and pest control policies, or the humanization of pets in urban environments, attitudes that in their most critical extremes can lead to segregationist behaviors such as xenophobia, sexism or homophobia. Estok proposes this category as a key for critical reading of cultural productions that encourage this type of attitude. Álvaro Vélez's comic, on the other hand, proposes a fantastic tale about a world in which vegetation and wild nature have triumphed over the predatory human creations, from the perspective of a character who sees this triumph as something negative. This inversion of the value of ecophobia constitutes an ironic aspect that makes it an even more powerful critical tool, giving it a metacritical dimension over the discourse of environmental humanities.

KEYWORDS: ecophobia; biophilia; metalepsis; liminal fantasy; ecocriticism.



LAS NOVELAS GRÁFICAS DE ÁLVARO VÉLEZ (TRUCHAFRITA): UN ECOLOGISTA AMBIGUO

Aunque el historietista colombiano Álvaro Vélez, que firma sus cómics bajo el seudónimo de Truchafrita, tiene una trayectoria importante en el contexto latinoamericano, es posible que no sea del todo conocido en el ámbito europeo. Vélez, nacido en Medellín (Colombia), es historiador de profesión y narrador gráfico de oficio. En el contexto colombiano ha sido un pionero en la consolidación del cómic, primero desde el fanzine y las revistas, y luego desde un trabajo editorial consolidado en su sello ROBOT, a través del cual ha publicado las que son dos de las publicaciones de cómic más longevas e importantes para el cómic colombiano: la gacetilla *ROBOT*, que dio nombre a su editorial, y sus *CUADERNOS GRAN JEFE*, una publicación serial que alterna los cómics de corte autobiográfico con historietas más próximas al absurdo y al *Weird*, pero sobre todo asociadas al género de los *funny animals*: en sus cómics conviven personajes humanos (o humano-

des) con animales antropomorfizados, ubicados a veces en entornos completamente realistas (un escenario frecuente es la ciudad de Medellín), y en otras ocasiones en espacios naturales indiferenciados, que colindan con lo fantástico y lo apocalíptico.

La novela gráfica que nos ocupa, *Follaje* (2019), constituye una nueva etapa en la obra de Vélez, tanto a nivel temático y narrativo, como editorial, una faceta que continúa desarrollándose con la que puede ser considerada su secuela: *La iglesia de los cuernos* (2022).¹ Estas dos obras son dos historietas extensas publicadas por TRAGALUZ editores, una de las editoriales independientes colombianas con mayor crecimiento y proyección internacional. Con una apuesta fuerte por el libro ilustrado y la poesía (su catálogo incluye varios libros de Fernando Pessoa en ediciones bilingües), TRAGALUZ inauguró su línea editorial de cómics con la obra de Truchafrita, aplicando en sus novelas gráficas toda su experticia editorial: se trata de libros editados en cartón y con sobrecubierta (*La iglesia de los cuernos* tiene un forro en acetato rojo, que constituye un lujo insólito para una publicación de cómic) con guardas en papel especial y páginas en papel de alto gramaje, que combinan la impresión a una sola tinta con algunas páginas en color (lo cual tiene una justificación retórica y narrativa, como se verá más adelante).

Por supuesto, el mayor interés de *Follaje* está en su temática: la forma particular en que Vélez aborda la cuestión ambiental y el rol preponderante, aunque ambiguo, que le da a los seres no humanos y a las fuerzas de la naturaleza en sus narrativas. Esta novela gráfica pone en escena, de manera directa, una *agencia vegetal*, aunque global e indiferenciada: se trata del follaje del título, la naturaleza vegetal que ha triunfado frente a las obras de la industrialización y la urbanización humanas, extendiéndose por doquier. El protagonista, que a su vez obra como narrador, es un ser humanoide (¿o zoomórfico?), alterego de un alterego, pues es la versión onírica de Truchafrita, el yo ficcional del autor. Este personaje deambula por ese entorno vegetal, añorando el mundo urbano, el concreto y el metal. Para él, la reconquista vegetal del

1 Esta reciente novela gráfica tiene por subtítulo *Una aproximación a la figura de Satanás*, como si de un ensayo se tratase. En esta obra nos encontramos nuevamente con un personaje narrador, emplazado en un entorno natural muy similar al de *Follaje* (aunque lo alterna con escenas en interiores urbanos), preguntándose por el sentido de la vida. Su discurrir lo lleva a plantearse la cuestión del mal en el mundo, hasta que sus pensamientos se materializan en una suerte de homúnculo que lo pone en contacto con el maligno. Tanto su monólogo como sus diálogos con las entidades sobrenaturales demoníacas despliegan el tema de la naturaleza y el mundo material (el mundo de todo lo que parece) como el único horizonte de inmanencia que le corresponde a la humanidad. Así, mientras *Follaje* se asocia con las reflexiones contemporáneas de las humanidades ambientales en torno a la ecofobia y el Antropoceno, *La iglesia de los cuernos* (Vélez, 2022) se conecta con las filosofías del realismo especulativo y los nuevos materialismos, temas que espero desarrollar en un futuro artículo sobre esta obra.

mundo es una tragedia, así que busca desesperadamente el menor vestigio de la arquitectura humana.

LA ECOCRÍTICA, EL CÓMIC Y EL GÉNERO FANTÁSTICO

Dadas las temáticas que se quieren discutir en esta obra, para emprender el análisis del cómic de Álvaro Vélez se ha optado por la perspectiva ecocrítica, tal y como ha sido introducida, en el contexto hispanohablante, por la obra *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* (Flys Junquera *et al.*, 2010). No obstante, quiero subrayar tres retos que se afrontan con esta elección.

El primer desafío tiene que ver con el objeto de estudio que se ha elegido: el cómic y la novela gráfica, dada la fuerte orientación literaria de la ecocrítica. Como se señala en la obra citada, «Aunque la ecocrítica se ha dedicado inicialmente al análisis literario, este sesgo también empieza a cambiar. Progresivamente se incluyen en esta corriente más análisis de otras manifestaciones culturales, como pueden ser el arte y el cine, aunque todavía son pocos. No obstante, no ha de verse como ecocrítica solo aquello que aparece bajo ese término» (Flys Junquera *et al.*, 2010, p. 22).

Esta expansión ya ha tenido lugar, como lo atestiguan obras como *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film* (Willoquet-Maricondi, 2010) y *Ecocinema Theory and Practice* (Rust *et al.*, 2013) enfocadas al estudio ecocrítico del cine; *Extending Ecocriticism* (Barry and Welstead, 2017) más concentrada en las artes visuales o, en un sentido aún más amplio, *Ecomedia: Key Issues* (Rust *et al.*, 2016). Así mismo, compilaciones dedicadas a la ecocrítica y las humanidades ambientales suelen incluir textos relativos a otros medios distintos a la literatura, como es el caso del *Oxford handbook of ecocriticism* (Garrard, 2014) o el *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication* (Slovic *et al.*, 2019).

No obstante, en estos y otros trabajos, las historietas están escasamente representadas, cuando no totalmente ausentes. Así, en las obras antes citadas hay apenas dos artículos consagrados a temas cercanos a la narración gráfica: *The Aesthetics of Environmental Equity in American Newspaper Strips* (Vold, 2016) y *The Climate of Change: Graphic Adaptation, The Rime of the Modern Mariner, and the Ecological Uncanny* (Nayar, 2019). Este panorama se ha vuelto menos exiguo con dos obras recientes de gran importancia para el diálogo entre los estudios sobre el cómic y la ecocrítica. El primero de ellos es la obra de David Herman, *Narratology Beyond the Human. Storytelling and Animal Life* (Herman,

2018a), que incluye un capítulo entero dedicado a las narrativas gráficas («Multispecies Storyworlds in Graphic Narratives»). El segundo constituye la única obra consagrada exclusivamente a la relación entre los cómics y el medio ambiente: *EcoComix: Essays on the Environment in Comics and Graphic Novels* (Dobrin, 2020). El editor de esta obra, Sidney I. Dobrin, señala en la introducción la coincidencia en la época de nacimiento tanto de la ecocrítica como de los *Comic Studies* (en la última década del siglo pasado), así como en sus alianzas institucionales e intelectuales en la academia anglófona, pero también subraya que «a pesar de estas congruencias compartidas —y lo que podría aparecer como una intersección instintiva en una conversación productiva— muy pocos trabajos han aprovechado el rico potencial del encuentro entre los estudios del cómic y la ecocrítica», añadiendo que su compilación se propone «iniciar una agenda a largo plazo enfocada en señalar a los estudios de cómics como un esfuerzo inherentemente ecocrítico, y a la ecocrítica como influenciada desde siempre por el énfasis de los estudios de cómics en la relación entre imagen y texto, como lo hace evidente la atención sustancial de la ecocrítica a los ecomedios» (Dobrin, 2020).²

Así, *EcoComix* ofrece una serie de lecturas de cómics y novelas gráficas que oscilan entre los relatos realistas o de no ficción y los cómics de género más tradicionales, en los cuales emplazar lo fantástico es siempre difícil.³

Esto me lleva al segundo reto que afronta el abordaje de cómics como los de Álvaro Vélez desde una perspectiva ecocrítica: la escasa atención que le presta este enfoque a lo fantástico. Dados sus orígenes en el contexto anglosajón (y particularmente, norteamericano) de la escritura de la naturaleza, en lo que se ha llamado su «primera ola» (Flys Junquera *et al.*, 2010: 16), la ecocrítica ha hecho siempre un fuerte énfasis en el realismo y la mimesis, deteniéndose solo ocasionalmente en los géneros fantásticos. Este panorama también ha cambiado en los desarrollos contemporáneos, al punto de que ya se encuentran algunos trabajos consagrados a lo fantástico y el medioambiente, aunque esta aproximación suele privilegiar la *fantasy* anglosajona, como se puede ver en obras como *Nature and the Numinous in Mythopoeic Fantasy Literature* (Brawley, 2014), o *Fantasy and Myth in the Anthropocene: Imagining Futures and*

² Todas las traducciones de obras en inglés son mías.

³ Hay que subrayar que esta obra, pionera en su presentación del encuentro entre ecocrítica y cómics, ha alentado iniciativas similares en otros contextos como el español, en el que la revista *CuCo* — Cuadernos de cómic, dedicó un dossier monográfico al tema, titulado «Cambio climático, biodiversidad y ecología en el cómic» (Baile López *et al.*, 2021), dossier que a su vez es pionero de la ecocrítica del cómic en el contexto hispanohablante.

Dreaming Hope in Literature and Media (Oziewicz et al., 2022).⁴ Estas obras ofrecen discusiones interesantes en torno a lo fantástico y sus variaciones en un contexto global.

No obstante, el texto de mayor pertinencia para el estudio de las obras que se analizan en este artículo es *Spaces and Fictions of the Weird and the Fantastic: Ecologies, Geographies, Oddities* (Greve & Zappe, 2019). En este libro la discusión sobre lo fantástico no se circunscribe a la tradición de la fantasía anglosajona, sino que se aproxima a las ficciones contemporáneas que van del *Weird* clásico al *New Weird*, así como a otras definiciones de lo fantástico que lo acercan a la perspectiva ecocrítica, como la que se encuentra en la que ofrecen los editores en la introducción:

Entendemos la ficción extraña (*Weird*) y fantástica (en todos los medios) como un modo diagnóstico de la narración, que describe las ansiedades latentes y las dinámicas sociales que definen la «estructura de sentimiento» de una cultura (en palabras de Raymond Williams) en un momento histórico determinado. De manera similar a la ciencia ficción, la expresión cultural de la rareza (*weirdness*), en muchos sentidos, busca sublimar o integrar aquello que puede no ser apropiado fácilmente en la cultura en general, pero que determina inequívocamente el futuro inminente de esta última. Si el género reflejó el miedo a la modernización y la industrialización (y sus contradicciones sociales y culturales resultantes en la sociedad occidental) en la primera mitad del siglo xx, sus manifestaciones desde la década de 1960, y especialmente desde el cambio de milenio, pueden leerse como reflejo de la creciente conciencia de las crisis ecológicas y geológicas fundamentales (Greve & Zappe, 2019: 3).

Es en una definición como esta que la novela gráfica *Follaje* constituye una obra idónea para auscultar las complejas relaciones entre lo fantástico y lo ambiental. Sin embargo, además de su compromiso ético y político, y de los conceptos provenientes de la ecología, la biología y otras ciencias de la naturaleza, que ha operativizado para una reflexión sobre el arte y la narración (que, por supuesto, nutren este trabajo), la perspectiva ecocrítica no ofrece un método sistemático para el análisis de obras narrativas, lo cual nos lleva al tercer reto que aquí enfrentamos: la incorporación de una metodología narrativa que sea compatible con el rico eclecticismo de la ecocrítica. Para abordar este desafío, en este artículo se apelará a la narratología, en sus vertientes postclásicas (Fludernik y Alber, 2010) más relacionadas con las humanidades

4 Otra obra de interés -aunque enfocada en la ciencia ficción- para el análisis de los cómics que aquí nos ocupan, dada su cercanía con las narrativas apocalípticas, y su cruce con perspectivas ecofeministas es *Dystopias and Utopias on Earth and Beyond: Feminist Ecocriticism of Science Fiction* (Vakoch, 2021).

ambientales. Además de las obras antes citadas (particularmente la de Herman, 2018),⁵ es menester citar el trabajo de Erin James, tanto su obra individual, *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives* (2015) como la obra editada en colaboración con Eric Morel, *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology* (2020). En la primera de estas obras, James presenta su concepción de la econarratología en los siguientes términos:

La econarratología abarca las preocupaciones clave de cada uno de sus discursos de origen: mantiene un interés en estudiar la relación entre la literatura y el entorno físico, pero lo hace con sensibilidad a las estructuras literarias y los dispositivos que usamos para compartir entre nosotros representaciones del entorno físico a través de narraciones (...) Mi esperanza es que la econarratología no solo permita a los críticos literarios apreciar mejor las formas en que nos contamos historias sobre nuestros entornos, sino también reconocer los matices específicos del lugar y la cultura codificados en muchas de las claves que utilizan los lectores para construir mundos narrativos (James, 2015: 23).

En este artículo propongo un primer avance en esta perspectiva contextualista y a la vez centrada en las claves narrativas (y visuales) de los cómics.

IRONÍA Y ECOFOBIA EN *FOLLAJE*

La novela gráfica *Follaje* empieza con una proliferación visual de motivos vegetales, desde la carátula, en color, pasando por las guardas, ya en escala de grises, hasta la primera viñeta, de página completa, donde aparece el personaje narrador, también rodeado de hojas y árboles. El estilo de ilustración de Álvaro Vélez, próximo a lo que se conoce como la «línea clara» franco-belga, no permite identificar o diferenciar especies de plantas: se trata de una entidad global indiferenciada, el follaje, aunque a veces sobre él se erigen árboles o plantas también representadas desde un estilo genérico. Lo importante de este follaje es su profusión, su omnipresencia: el verde está en todas partes, y el personaje lo subraya con desagrado: «llenan todo de verde, árboles, follaje... / qué tristeza, debería haber siquiera algo de cemento... / un ladrillo, siquiera uno solo» (Vélez, 2019: 4).⁶ Unas viñetas atrás, el personaje afirmaba con pesadumbre: «¡Nuestro gran sueño ha terminado!». Esta afirma-

5 En este libro, Herman propone una *bionarratología* en un sentido científico más específico y centrado en la vida animal (Herman, 2018b: 249-294).

6 En las citas de la historieta usaré la barra (/) para separar los textos que están ubicados en distintas viñetas contiguas.

ción en primera persona del plural se refiere a la especie humana, o al menos a la(s) cultura(s) que ha(n) compartido el sueño occidental de las sociedades industriales, por las que el narrador toma partido: «ahora todo es vida, y lo que se muere se pudre rápido entre el espesor del follaje. / Ya no hay cuerpos yaciendo achicharrados entre el calor y el polvo. / Qué tiempos mediocres son estos... (Figura 1) / ¿A dónde han ido a parar el asfalto y el concreto?» (Vélez, 2019: 8-9).

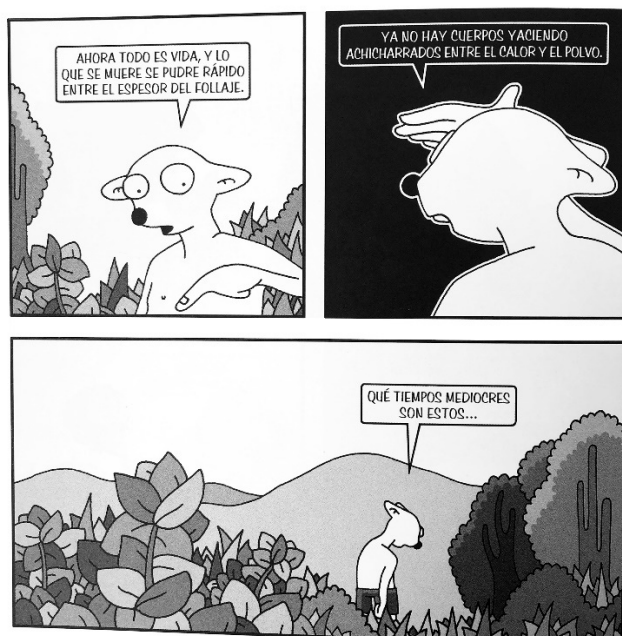


Figura 1. *Follaje* (Vélez, 2019: 8).

¡Después de lamentarse por la civilización perdida, el personaje descubre una cruz de gran tamaño entre la maleza y celebra su descubrimiento: «¡Por fin! Después de mucho recorrer todo este sofocante verdor encuentro al menos un vestigio del paraíso derruido. / Doble símbolo de una era maravillosa... / El acero como columna vertebral de la urbe y la industrialización, y el cristianismo como pilar de una verdadera y justa sociedad» (Vélez, 2019: 12-13). Para su desgracia, luego de un tiempo de celebrar su descubrimiento, trepándose a la cruz y monologando sobre su importancia histórica, aparece otro personaje humanoide (con rasgos ofídicos) que reclama la es-

estructura como suya y termina expulsándolo, pero esto le da un nuevo pretexto para su discurso:

...si la cruz se quedó atrás es porque merecía quedarse allí... / Si tenía sentido haberla perdido, o si sirvió de algo esa pérdida, ya no importa / Mucho menos servirá pensar en qué hubiera pasado si no hubiera perdido la cruz / Esa cruz y lo que ella representa ya no me interesa. Como sí me interesa el progreso / La historia, la memoria, vaya estupidez. Grandes lastres que impiden el avance... (Vélez, 2019: 25-26).

Pero un nuevo obstáculo detiene su panegírico del progreso: el hambre lo aqueja (como deja ver al lector su gestualidad y una onomatopeya que sale de su vientre), así que busca entre el follaje algo con qué alimentarse, mientras introduce otra crítica al nuevo estado del mundo: «¿En dónde están los campos cultivados? / ¿Dónde está lo que hicimos durante miles de años? / ¡Nuestro verde domesticado!» (29). Sin embargo, después de buscar frenéticamente, encuentra unos frutos que penden de un árbol, pero al comerlos prolonga su lamento: «Poco jugo, poca pulpa... / Es un fruto salvaje. A eones de nuestras frutas domesticadas...» (35). Después de nutrirse con desagrado, llega el anochecer, lo cual también se vuelve un motivo de pesadumbre: «¡Dios! ¡Cuánto extraño la civilización! / La iluminación... / ¿Qué es ese ruido? / Esta va a ser una vigilia de pesadilla» (39-40). No obstante, el personaje se recuesta, y contempla las estrellas hasta quedarse dormido.

Aunque el cómic de Vélez no está segmentado en partes, hay un componente editorial que nos permite identificar tres segmentos diferenciados, y lo narrado hasta el momento formaría parte del primero de ellos. El elemento diferenciador es el color: la primera y la tercera parte están impresos en escala de grises, mientras que la segunda se presenta en color. Esta parte empieza justo después de que el personaje de la primera se ha quedado dormido, y parece representar su despertar: en la imagen vemos a un ser distinto, que los lectores familiarizados con las revistas y fanzines de Vélez reconocerán como su alterego ficcional; Truchafrita, que abre los ojos en su cama y se sorprende por lo extraño del sueño que acaba de tener, pero también agradece que no haya sido realidad: «Mi mundo intacto... / En la pura naturaleza no duro ni tres días...» (43). En las siguientes viñetas lo vemos llevando su rutina diaria, asociada con las comodidades de la vida industrial: trabajando en su ordenador, escuchando música de vinilo con audífonos, viendo televisión y, finalmente, comunicándose por su teléfono móvil para quedar con un amigo. Se trata de Chimpanolfo, otro personaje recurrente en los cómics de Truchafri-

ta, y el más popular de sus *Funny Animals*, con rasgos de conejo, pero vestido como un urbanita más, a quien el protagonista le cuenta el sueño que acaba de tener mientras se toman unas copas. Lo curioso es que el Truchafrita del mundo «real» comparte la posición de miedo o desprecio por la naturaleza que su alterego «onírico» (ya se explicará el porqué de estas comillas), definiendo su sueño como una pesadilla: «Yo amo esto, hermano... / El cemento, el esmog, los edificios, la ciudad en su conjunto... / Esto no va a durar más de cincuenta años, así tal y como está, pero yo no tengo ni tendré hijos... / Esa es mi gran contribución a la humanidad» (47-48). (Figura 2).

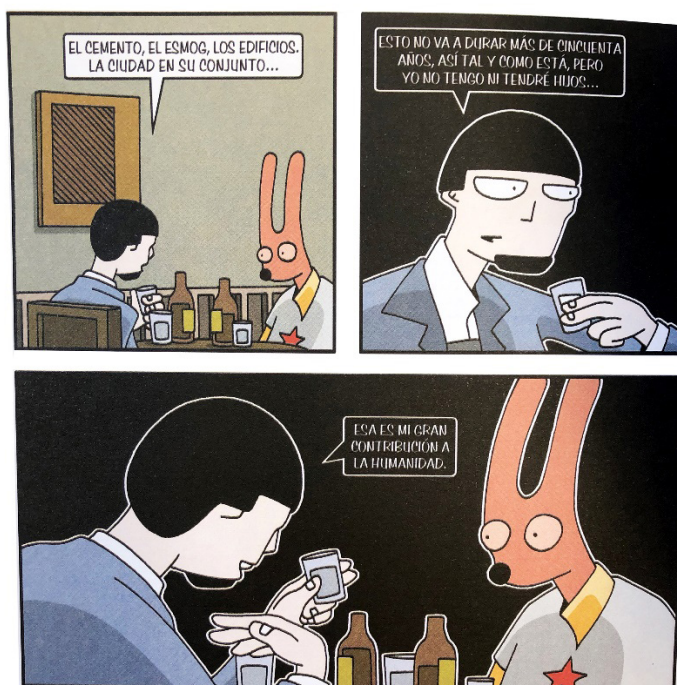


Figura 2. *Follaje* (Vélez, 2019: 48).

Su amigo parece no estar completamente de acuerdo con esta posición, pues afirma «Es que realmente no sé si esto es mejor...» (53), y algunas viñetas después añade «No sé, quizá se pueden ver todas las estrellas en la noche... Aunque uno está muy solo...» (55). Pero en este punto el personaje de Truchafrita ya está muy alicorado y se queda dormido sobre la barra del bar, de modo que, tras una viñeta completamente negra, volvemos con el personaje

de la primera parte que, a su vez, se despierta preguntándose si el segmento anterior ha sido un sueño. En esta parte el cómic está nuevamente modalizado en blanco y negro, pero el diálogo del personaje ratifica que los dos personajes son el mismo: «¿Qué mierda es esta? Se supone que si distingo que es un sueño, me despierto o controlo el sueño. / Y ni siquiera es de día. Pero tenía razón, sí se ven muchas estrellas» (59).

En esta tercera y última parte el personaje continúa con sus reflexiones en torno a las ventajas del mundo industrializado frente al natural, aunque también se plantea la necesidad de adaptarse a su nuevo entorno y refundar la civilización, que ha derivado en caos después del orden epistémico que el hombre le ha adjudicado:

La naturaleza parece un caos... / En realidad ese caos está ordenado, o tiene una lógica de orden. Lo que pasa es que ese orden no lo entendemos, no lo podemos asir, y por eso necesitamos clasificar. / Meter en cubículos toda la naturaleza, como los cuatro reinos: animales, vegetales, minerales, protozoos... / ¿Los hongos no son un reino en sí? Bueno, necesitamos clasificar y nombrar para poder comprender y, sobre todo, dominar. Dominar la naturaleza, eso no lo veo aquí, todo parece caos, por eso no me gusta nada (Vélez, 2019: 64-65).

Justo después de esta reflexión, el personaje ve un bovino, aunque sabe que no tendrá el valor de domesticarlo. Finalmente, cuando ya está resignándose a la vida salvaje, descubre en medio del paisaje otra construcción humana: un poste de luz, semejante a una cruz de doble brazo. Tras asegurarse de que esta construcción no le pertenece a nadie más, la trepa y, mientras contempla el horizonte, se propone construir «la nueva civilización... / una con las cosas buenas de la anterior...» (80). La historieta termina con un plano general, que muestra al personaje de espaldas, sentado sobre el brazo superior del poste, mirando al horizonte, y la viñeta está acompañada por una cita del Eclesiastés (24.4): «Yo levanté mi tienda en las alturas, y mi trono era una columna de nube» (81). Abajo, el follaje continúa dominándolo todo.

Como espero haya sido evidente en este resumen, *Follaje* recoge las grandes inquietudes de la ecocrítica y las humanidades ambientales, en una reflexión muy cercana a los planteamientos de la filosofía contemporánea. En particular, las ideas aquí expuestas recuerdan los planteamientos expresados por Eugene Thacker en su trilogía del horror en la filosofía, especialmente en el primer libro: *In the Dust of This Planet* (Thacker, 2011). De acuerdo con este autor, cuando el mundo se nos presenta a los seres humanos en su versión más catastrófica, buscamos distintas maneras de darle sentido, dependiendo

de la época y la cultura en la que nos encontremos. Thacker se refiere a tres visiones distintas: la mitológica, en las culturas de la antigüedad; la teológica, en el medioevo y las sociedades cristianas modernas, y la existencial en la modernidad. No obstante, el autor se identifica con una posición contemporánea que define como cínica, según la cual «... todavía vivimos a través de todos estos marcos interpretativos, y solo ha cambiado su corteza exterior: la mitológica se ha vuelto asunto de las industrias culturales, derrochando grandes presupuestos, películas generadas por ordenador y productos de mercado; la teológica se ha difuminado en ideologías políticas y en conflictos derivados del fanatismo religioso; y la existencial ha sido reorientada en forma de autoayuda, y la terapéutica del consumismo» (Thacker, 2011: 8).

No obstante, todas ellas comparten un mismo presupuesto: «una perspectiva del mundo como un mundo humano-céntrico, como un mundo “para nosotros” como seres humanos, que viven en culturas humanas, y son gobernados por valores humanos» (Thacker, 2011: 8). El argumento fuerte de Thacker es que esta mirada antropocéntrica ya no es sostenible: la catástrofe ecológica actual, el cambio climático y otros fenómenos propios del Antropoceno han hecho que ya no podamos asumir el mundo como algo que existe «para nosotros». La ciencia y la filosofía nos han llevado a pensar el mundo-en-sí mismo (no completamente inteligible para nosotros), y la situación ambiental al límite de la catástrofe nos lleva hoy día a pensar «el-mundo-sin-nosotros». La tragedia que enfrenta el protagonista de *Follaje* radica en su incapacidad para salir de la primera concepción: el *mundo-para-nosotros*, y en su fe ingenua de que podrá restituir el mundo humano perdido.

Esta concepción antropocéntrica está asociada con lo que el ecocrítico Simon C. Estok ha denominado la ecofobia. El autor ha dado diferentes definiciones del concepto, pero tal vez la más completa sigue siendo la de su polémico artículo de 2009 en *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment)*:⁷

La ecofobia es un odio irracional e infundado hacia el mundo natural, tan presente y sutil en nuestra vida cotidiana y en la literatura como la homofobia, el racismo y el sexismo. Se desarrolla en muchas esferas; sostiene las industrias de la higiene personal y los cosméticos (que citan los «defectos» y las «imperfecciones»

⁷ El autor afirma que propuso este concepto por primera vez en 1995, en su tesis de doctorado, que solo se hizo pública en su sustentación en 1996, mientras que David Sobel usó el mismo término, y con un sentido cercano, en un texto de 1995 titulado «Beyond Ecophobia: Reclaiming the Hearth in Nature Education». Así mismo, recuerda que en 1999 Robin van Tine propuso el término «gaeaphobia», que tiene un sentido similar (Estok, 2011). Para un recorrido por la polémica que despertó el artículo de Estok de 2009, véase Estok (2018: 2-7).

de la naturaleza como objetos de su trabajo); apoya a las juntas municipales de saneamiento que emiten multas buscando alejar «plagas» y «alimañas» asociadas en las mentalidades municipales con el pasto largo; mantiene a los esteticistas y peluqueros en el negocio; está detrás de los jardines paisajísticos y los caniches peluqueados que cargan las mujeres en el sistema de metro de Seúl; se trata de poder y control; es lo que hace posible el saqueo y el derroche de los recursos animales y no animales. La inanición y la automutilación implican ecofobia tanto como el linchamiento implica racismo (Estok, 2009: 208).

Estok propone este concepto como una forma de abordar lo que él y otras voces de las humanidades ambientales han calificado como la «falta de método» de la ecocrítica, una carencia que este autor asocia con la falta de lo que me atrevo a llamar un «objeto negativo», como lo fue el concepto de especismo para los estudios animales, o como lo es el patriarcado o el sexismo para los estudios feministas. Estok contrasta este concepto con el de biofilia, propuesto por Edward O. Wilson, quien lo define como «La afiliación emocional innata de los seres humanos a otros organismos vivos» (Estok, 2011: 129). En su libro sobre Shakespeare, Estok afirma que

Es cierto que la biofilia parece ser la motivación, pero no el objeto de la investigación ecocrítica. El objeto de tal investigación ciertamente debe incluir en su núcleo a la ecofobia y cómo ésta modela nuestra relación con la naturaleza. Podemos ver claramente que la ecofobia está triunfando sobre la biofilia. La «rápida desaparición» de las especies de la que Wilson habla con tanta elocuencia y persuasión tiene una causa: esta no es, ciertamente, la biofilia, sino la ecofobia (Estok, 2011: 129).⁸

Tal y como la presenta Estok, la ecofobia no suele aparecer como una idea que se defiende, sino como un prejuicio inconsciente o tácito, un conjunto de síntomas que deben ser revelados por el analista de una producción cultural, como se hace con los prejuicios de raza, género o especie. Lo que hace particular el cómic de Álvaro Vélaz es que no solo presenta abiertamente la ecofobia de su personaje, sino que la convierte en el centro de su argumentación, lo que hace pensar que se trata de un discurso irónico.

Como señala Claire Colebrook, la ironía constituye un tipo de expresión ambigua, que no se puede reducir a la concepción clásica que la ha definido como «decir lo contrario de lo que se quiere afirmar o entender», pues

8 Sin embargo, en su obra más reciente sobre el tema, Estok parece inclinarse hacia una concepción de la ecofobia como un espectro gradual, que podría encontrarse en su extremo opuesto con la biofilia (Estok, 2018: 1-2).

«sabemos que una palabra se usa irónicamente cuando parece fuera de lugar o poco convencional. Por lo tanto, reconocer la ironía pone en primer plano los aspectos sociales, convencionales y políticos del lenguaje: ese lenguaje no es solo un sistema lógico, sino que se basa en normas y valores asumidos» (Colebrook, 2003: 15). Al poner sobre la mesa la concepción del progreso y la industrialización que los discursos ecologistas —y más recientemente, la eco-crítica y las humanidades ambientales— han cuestionado, el discurso irónico de *Follaje* supone una suerte de metacrítica, en la medida en que es la propia ecofobia la que es discutida como concepto.

A este respecto, resulta curioso que tanto Álvaro Vélez⁹ como Simon C. Estok citan como un referente inspirador de su concepción de la ecofobia los documentales especulativos del tipo *The Future is Wild* (2003), de Discovery Channel y Animal Planet, *Life after People*, de History Channel, o *Aftemath: Population Zero*, de National Geographic. De acuerdo con Estok, estos pseudodocumentales «cada uno a su propia manera, van más allá de la mera humildad ecológica, presentando una visión implícitamente ecofóbica de una naturaleza que finalmente conquistará a la humanidad, reclamará todo el mundo y permanecerá mucho tiempo después de que nos hayamos ido» (Estok, 2011, p. 129).

A esta perspectiva irónica y metacrítica, la obra de Álvaro Vélez le añade otras dos aristas que la hacen más atractiva: el cruce con el género fantástico, y el aprovechamiento de las particularidades enunciativas de la historieta.

En cuanto a la primera, y como se mencionó algunas líneas más arriba, el cómic de Vélez aprovecha la narrativa onírica anidada para cuestionar los límites entre el sueño y la realidad. A la manera del fantástico latinoamericano, y en particular del llamado fantástico rioplatense,¹⁰ *Follaje* pone en duda cuál es el personaje que sueña y el que es soñado, incluso si el mundo apocalíptico parece menos plausible que el entorno realista urbano de Truchafrita, e incluso si, según una convención común del cine y la historieta, el sueño o los recuerdos suelen ser representados en blanco y negro. A estas dos evidencias se opone el hecho de que el relato gráfico está

9 Vélez expone esta idea en una entrevista para la revista *Semana*, realizada por Mario Cárdenas: «Hay una serie documental, no muy buena, que era presentada en el canal Discovery Channel, que se llamaba *El mundo sin humanos*, donde mostraban eso: las ciudades después de veinte, cien, doscientos años sin seres humanos. Es como mirar la ciudad de Chernóbil, que desde hace treinta años para acá está dominada por la naturaleza. Los animales y plantas retomaron ese lugar: la negación de la idea del progreso y la idea del avance tecnológico. Siempre y cuando nuestra forma de vida civilizada no termine quemando el planeta, la naturaleza se tomará lo que nosotros hemos construido» (Vélez, 2020a).

10 Se puede recordar aquí al menos dos de los más celebres relatos con esta temática: «La noche boca arriba», de Julio Cortázar, y «Las ruinas circulares», de Jorge Luis Borges.

aspectualizado¹¹ de manera que se privilegia, en la apertura y en la clausura narrativas, el universo del apocalipsis vegetal.

Esta ambivalencia también aproxima el relato gráfico de Vélez a las formas contemporáneas de lo fantástico. En la obra citada de Chris Brawley, el autor recuerda las teorías de lo fantástico de Kathryn Hume y Rosemary Jackson. La primera de ellas parte de la distinción mimesis / fantasía (definidos como «impulsos» que le dan forma a la ficción), para proponer cuatro enfoques sobre la realidad que se plantea la literatura, sea esta mimética o fantástica: la literatura de la *ilusión* (asociada con el llamado «escapismo»); la literatura de la *visión*, que forma un continuo con la literatura de la *revisión*: si la primera cuestiona los límites de lo real ofreciendo la visión de otra realidad, la segunda hace lo mismo pero le ofrece al lector un «plan» o una estrategia para integrarse a esta nueva realidad; el cuarto enfoque está determinado por lo que Hume llama la literatura de la *desilusión*, «que pretende perturbar la visión de la realidad del lector y no ofrece ningún programa alternativo de revisión. Este tipo de literatura ofrece la desconcertante afirmación de que la realidad finalmente es incognoscible» (Brawley, 2014: 8).

La segunda autora, Rosemary Jackson, desarrolla su teoría a partir de las definiciones clásicas de Todorov. Brawley nos recuerda que, para Jackson,

...lo mimético es el intento deliberado de imitar algo en el mundo «real», mientras que lo maravilloso, o la «fantasía» de Hume, es la creación de un mundo alternativo, o secundario, que tiene relación con el nuestro sólo de manera metafórica o simbólica. El argumento de Jackson, sin embargo, es que lo verdaderamente fantástico no tiene confianza ni en las representaciones miméticas del mundo ni en las maravillosas; se extiende a ambos lados de esa delgada línea entre los dos, sirviendo solo para perturbar al protagonista o al lector y sin poder brindar ningún verdadero consuelo en la naturaleza de la realidad percibida (Brawley, 2014: 10-11).

Al enfrentarnos a dos realidades, dejando indeterminado a través de estrategias contrapuestas cuál es el sueño y cuál la experiencia de vigilia (o incluso dejando abierta la posibilidad de que ambas sean sueños dentro de sueños, a la manera de las ruinas circulares borgesianas) la narración de *Follaje* se aproxima a estas dos categorías de lo fantástico.

Así mismo, el relato gráfico de Vélez puede aproximarse a lo que Farah Mendlesohn denomina lo fantástico *liminal*:

11 Sobre la aspectualización narrativa véase Flores (2015).

La fantasía liminal nos ofrece pistas hacia lo familiar, para asumir que este es nuestro mundo. Cuando aparece lo fantástico, debe ser intrusivo, disruptivo frente a nuestras expectativas; en este caso, en cambio, si bien los eventos en sí mismos pueden ser notables y/o perturbadores, sus orígenes mágicos apenas levantan una ceja. Estamos desorientados. La naturaleza cerrada de la fantasía inmersiva está ausente: faltan las pistas y las claves, como en la fantasía inmersiva. Sin embargo, [en la fantasía liminal] el protagonista no demuestra sorpresa. Es la reacción a lo fantástico lo que da forma a esta categoría (Mendlesohn, 2008: 23).

Como en muchas obras fantásticas, lo liminal se presenta en *Follaje* en la frontera difusa entre sueño y vigilia. En este tipo de narrativas, la cuestión de lo fantástico no emerge por la contraposición entre un mundo real (o realista) y un mundo sobrenatural, «maravilloso» o imposible, sino por la contigüidad entre dos mundos posibles que colindan y se comunican gracias a la coexistencia en ambos de un mismo personaje que vive dos vidas, ambas coherentes y verosímiles dentro de las coordenadas planteadas por cada uno de estos mundos (uno urbano y cotidiano, muy similar al mundo del presente, y otro natural, repoblado por la vegetación y la fauna salvaje, «reconquistado» a la manera prospectiva de los documentales citados), oscilando entre ellas sin la certeza de una realidad única.

Esta idea es coherente con la nueva concepción de lo fantástico propuesta por Thomas L. Martin, según la cual hemos salido de la lógica tradicional que oponía un mundo real (el nuestro), familiar o al menos cognoscible, a un mundo extraño e incognoscible, por una lógica de los mundos posibles, en la que accedemos a «una profusión de puntos de partida ontológicos, todos ellos con distintos grados de distancia o proximidad con nuestro mundo percibido» (Martin, 2019: 208). La novela gráfica *Follaje* usa entonces el sueño como una bisagra que transporta al personaje entre dos de estos horizontes ontológicos, sin que él (y así mismo, el lector) pueda definir cuál de ellos es el punto de partida.

En este punto cabe subrayar una nueva coincidencia con Estok, pues en su estudio sobre la obra de Shakespeare, este ecocrítico ha hecho notar a propósito del sueño: «en tanto constituye un vínculo directo e íntimo con la naturaleza, el sueño representa en muchos sentidos la imprevisibilidad y el tipo de pérdida de agencia y control que tan a menudo genera ecofobia» (Estok, 2011: 112).

ENUNCIACIÓN Y METALEPSIS: EL MONÓLOGO DIALÓGICO DE TRUCHAFRITA

Para terminar, quisiera detenerme en algunas características narratológicas más tradicionales, asociadas con la manera en que la historieta *Follaje* ofrece al lector sus reflexiones en torno a la ecofobia. En la descripción del cómic he hablado de manera coloquial y poco técnica del narrador/personaje de esta novela gráfica, y de sus distintos avatares metadieéticos, para usar el adjetivo genettiano. Se ha mencionado en la introducción que Álvaro Vélez ha asociado sus cómics con la tradición de los *Funny Animals*, y la novela gráfica que nos ocupa también entra en esta afinidad. En este caso, esta forma de «mundos narrativos multiespecie», como la denomina David Herman (2018), se ajusta bien al tono irónico que se identificó antes en el cómic de Vélez, pero también es generador de ambigüedad frente a su categorización como relato fantástico.

En lo que se podría considerar como relato marco (que aparece en blanco y negro y está ambientado en un entorno vegetal salvaje), el personaje es una entidad humanoide con ciertos rasgos zoomórficos: en particular, sus orejas y su nariz. No obstante, en este plano narrativo solo aparece otro personaje humanoide, el descrito anteriormente como ofídico, y quien le disputa la posesión de la cruz. Por otro lado, se presentan en esta parte de la historieta animales no antropomórficos (un pájaro, un bovino) que son catalogados como tales por el protagonista, y a quienes solo se les atribuye una agencia animal. En el relato anidado (las páginas en color que transcurren en un entorno realista), el alterego narrativo de Álvaro Vélez vuelve a ser Truchafrita, un personaje humano convencional. Sin embargo, en este relato aparece Chimpandolfo, uno de los personajes zoomórficos recurrentes de los cómics de este dibujante, y los lectores de Truchafrita pueden suponer que en este mundo narrativo eventualmente pueden aparecer otros de los *funny animals* que pueblan estas historietas, de manera que la presencia de animales parlantes o antropomórficos no es un criterio para definir el carácter de realidad de un mundo u otro.

Así mismo, hay otra estrategia retórica en la narrativa gráfica de Vélez que en cierto sentido neutraliza el efecto de extrañamiento propio del fantástico de esta historieta, o que lo conduce en otra dirección: se trata del papel del narrador y su interlocución frecuente con el lector. A este respecto, se puede afirmar que el personaje principal de *Follaje* no es propiamente un narrador,¹²

12 En tanto narrador tradicional, el protagonista de *Follaje* podría categorizarse como un narrador intradieético autodieético, y su versión humana en el relato/sueño anidado se convertiría en un narra-

pues sus alocuciones, más que narrar los eventos o acciones, las comentan, o simplemente constituyen desarrollos argumentativos de ideas y percepciones. En este sentido, el tipo de enunciación ficcional que ofrece este personaje se acerca a la que es más común en los cómics de no ficción, particularmente en los cómics-ensayo o los cómics-reportaje, en los que el personaje narrador se dirige a sus lectores de manera explícita (Mickwitz, 2016: 115-141). Esta apelación al lector es una forma de lo que Genette denominó la *metalepsis*, y que Karin Kukkonen ha categorizado para el caso de los cómics y las novelas gráficas. Según los criterios de esta narratóloga, el narrador / comentarista de Vélez se asocia con la *metalepsis retórica* (que se opone a la *metalepsis ontológica*), pues su contacto con el mundo extradiegético es puramente discursiva: la también denominada «ruptura de la cuarta pared», muy común en los cómics, en la que el personaje «le habla a su audiencia» que debería no ser perceptible para él (Kukkonen, 2011: 223). Así mismo, se trata de una *metalepsis ascendente*, pues está orientada del mundo ficcional hacia el mundo real que lo ha engendrado, y en el que se encuentra su audiencia (Kukkonen, 2011: 224). No obstante, este «diálogo con el lector» tampoco es del todo nítido: aunque hay viñetas en las que claramente el personaje está «mirando» hacia esa «ventana metafórica del panel» (lo que en los medios audiovisuales se llama «mirar a la cámara»), en otras muchas viñetas parece estar hablándose a sí mismo en voz alta, en un monólogo interior exteriorizado. Sea cual sea el caso, el contenido de lo que afirma el personaje, como espero haber evidenciado en las múltiples citas que incluí en mi resumen del cómic, se aproxima más a un discurso argumentativo, en una suerte de ensayo narrativo que ratifica el carácter híbrido de esta historieta. No obstante, este recurso se emplea de manera más evidente en el relato marco; en el relato anidado en color el personaje también monologa, pero no parece estar dirigiéndose al lector, más bien habla para sí en voz alta, o dialoga con su amigo después de encontrárselo. Así, el mundo que parece más alejado de la realidad actual, parece erigirse como el universo de referencia, frente al cual el relato enmarcado, aparentemente más realista, se debilita, al tiempo que se fortalece la añoranza ecofóbica del urbanismo.

dor metadieético autodieético. No obstante, más que narradores se trata de personajes que toman la palabra, y que nos son presentados a los lectores por un «mostrador», instancia abstracta que construye para el cine André Gaudreault como encargado de la enunciación audiovisual (Gaudreault, 2011: 127-139) y, para el caso del cómic, con la intervención de un «graficador» (*graphiateur*, como lo llama Philip Marion, citado por Mikkonen). A propósito de la distinción entre mostrar y narrar en los cómics, y del proceso enunciativo de «graficación», véase Mikkonen (2017: 73-89), o Thön (2013: 67-99).

CONCLUSIÓN: LA IRONÍA ENTRE LOS MUNDOS POSIBLES

La novela gráfica *Follaje* aprovecha un recurso recurrente de la narrativa fantástica (la simultaneidad de mundos compartidos por un personaje que «se bifurca») a través de un protagonista que oscila entre dos universos, y en ambos expresa su afinidad con la vida moderna, industrial y tecnológica, que percibe a la naturaleza como una realidad distante, un recurso a disposición de los seres humanos, y como una entidad amenazante y nociva. En este último caso, la vegetación es una entidad que se esparce, casi a la manera de una enfermedad, por el mundo, eliminando los vestigios de la civilización humana. Dado que el personaje asume, en el relato enmarcado que representa la realidad contemporánea, la identidad de un alterego del autor que aparece en otros cómics de carácter más autobiográfico,¹³ cabría preguntarse por la posición del autor empírico frente al tema que desarrolla en su historieta.

En este artículo se ha tratado de demostrar que *Follaje* representa lo que la ecocrítica ha llamado la ecofobia, coincidiendo en su perspectiva narrativa con la obra de C. S. Estok, para quien este concepto debería constituir el núcleo reflexivo de las humanidades ambientales. En el caso de Truchafrita, la ecofobia aparece representada de manera irónica, así que la posición autoral queda parapetada tras la perspectiva de un personaje (en dos manifestaciones) que parece defenderla en su declaración de principios. Es aquí donde aparece la mediación de la ironía, que nos emplaza ante una posición ambivalente, desde donde el autor parece coincidir con sus personajes en la valoración de las comodidades de la vida moderna, a la vez que es consciente de la necesidad de denunciar la catástrofe ecológica a la que ha conducido la industrialización indiscriminada. En este sentido, Vélez hace eco de la manera en que Vladimir Jankélévitch conceptualiza la ironía, que encuentra su poder, precisamente, en la contradicción:

La conciencia irónica le dice no a su propio ideal y luego niega esa negación. (...) La línea recta no es tan corta como se supone y a veces perder el tiempo es la mejor forma de emplearlo. Si el pensamiento acepta la demora de la mediación, no es porque le gusten las ceremonias, sino para que sus proposiciones

13 Es el caso de la historieta *Días de cuarentena*, que el autor dibujó y escribió durante la pandemia de Covid-19 (Vélez, 2020b). En este cómic, aunque Truchafrita añora por momentos el exterior, parece mostrarse cómodo en el encierro, mientras goza de las comodidades de la vida doméstica urbana y teme la letalidad del virus que aguarda afuera, y que en cierto sentido también es parte de una naturaleza amenazante. En este sentido, esta historieta también se asocia abiertamente con la ecofobia.

estén bien maduras. La ironía piensa una cosa y dice la contraria, deshace con una mano lo que hace con la otra. ¿Acaso ironizar no es desdecirse provisoriamente, mentir aparentemente en contra de sí mismo? (2015: 75-76).

BIBLIOGRAFÍA

- BAILE LÓPEZ, Eduard, Laura CARABALLO y José ROVIRA-COLLADO (2021): «Introducción al dossier monográfico “Cambio climático, biodiversidad y ecología en el cómic”», *CuCo, Cuadernos de Cómic*, 17, pp. 7-12. <https://doi.org/10.37536/cuco.2021.17.1559>
- BARRY, Peter, & William WELSTEAD (2017): *Extending ecocriticism. Crisis, collaboration and challenges in the environmental humanities*, Manchester University Press, Manchester. <https://doi.org/10.7228/manchester/9781784994396.001.0001>
- BRAWLEY, Chris (2014): *Nature and the Numinous in Mythopoeic Fantasy Literature, Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson.
- COLEBROOK, Claire, (2003): *Irony, The New Critical Idiom*, Routledge, Londres y Nueva York. <https://doi.org/10.4324/9780203634127>
- DOBRIN, Sidney I. (2020): *EcoComix: Essays on the Environment in Comics and Graphic Novels*, McFarland and Company Inc. Publishers, Jefferson.
- ESTOK, Simon C. (2018): *The ecophobia hypothesis, Routledge studies in world literatures and the environment*, Routledge, Nueva York y Londres, <https://doi.org/10.4324/9781315144689>
- (2011): *Ecocriticism and Shakespeare: reading ecophobia*, Palgrave Macmillan, Nueva York. <https://doi.org/10.1080/10848770.2013.804713>
- (2009): «Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia», *ISLE*, 16, (2009), pp. 203-225. <https://doi.org/10.1093/isle/isp010>
- FLORES, Roberto (2015): *Sucesos y relato. Hacia una semiótica aspectual*, Ediciones del Lirio, México.
- FLUDERNIK, Monika, & Jan ALBER (eds.) (2010): *Postclassical narratology: approaches and analyses, Theory and interpretation of narrative*, Ohio State University Press, Columbus.
- FLYS JUNQUERA, Carmen, José Manuel MARRERO HENRÍQUEZ y Julia BARELLA VIGAL (2010): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente. Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt*. <https://doi.org/10.31819/9783964566317-001>
- GARRARD, Greg (Ed.) (2014): *The Oxford handbook of ecocriticism*, Oxford University Press, New York. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199742929.001.0001>
- GAUDREAU, André (2011): *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, trad. Raquel Gutiérrez Estupiñán, Ediciones de Educación y cultura / Unarte, Puebla.
- GREVE, Julius, & Florian ZAPPE (eds.) (2019): *Spaces and Fictions of the Weird and the Fantastic: Ecologies, Geographies, Oddities*, Springer International Publishing, Cham. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-28116-8>

- HERMAN, David (2018a): *Narratology beyond the human: storytelling and animal life*, Oxford University Press, Oxford. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190850401.001.0001>
- JAMES, Erin (2015): *The Storyworld Accord: Eonarratology and Postcolonial Narratives*, University of Nebraska Press, Lincoln y Londres. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d9898m.1>
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2015): *La ironía*, trad. Carlos Schilling, El cuenco de plata, Buenos Aires.
- KUKKONEN, Karin (2011): «Metalepsis in Comics and Graphic Novels», en Karin Kukkonen & Sonja Klimek (Eds.), *Metalepsis in Popular Culture*, De Gruyter, Berlín y Nueva York. pp. 213-231. <https://doi.org/10.1515/9783110252804.213>
- MARTIN, Thomas L. (2019): «“As Many Worlds as Original Artists”. Possible Worlds Theory and the Literature of Fantasy», en Alice Bell & Marie-Laure Ryan (eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln y Londres. pp. 201-224. <https://doi.org/10.2307/j.ctv8xng0c.13>
- MENDLESOHN, Farah (2008): *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown.
- MICKWITZ, Nina (2016): *Documentary Comics*, Palgrave Macmillan US, New York. <https://doi.org/10.1057/9781137493323>
- MIKKONEN, Kai (2017): *The Narratology of Comic Art*, Routledge, Nueva York y Londres. <https://doi.org/10.4324/9781315410135>
- NAYAR, P.K. (2019): «The climate of change: graphic adaptation, The Rime of the Modern Mariner, and the ecological uncanny», en Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan & Vidya Sarveswaran (Eds.), *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, Routledge, Nueva York, pp. 26-35. <https://doi.org/10.4324/9781315167343>
- OZIEWICZ, Marek, Brian ATTEBERY & Tereza DĚDINOVÁ (eds.) (2022): *Fantasy and Myth in the Anthropocene: Imagining Futures and Dreaming Hope in Literature and Media*, Bloomsbury Academic, Londres y Nueva York. <https://doi.org/10.5040/9781350203372>
- RUST, Stephen, Salma MONANI y Sean CUBITT (2016): *Ecomedia: Key Issues, Key Issues in Environment and Sustainability*, Routledge, Londres y Nueva York. <https://doi.org/10.4324/9781315769820-1>
- (2013): *Ecocinema theory and practice*, AFI film readers, Routledge, Nueva York. <https://doi.org/10.4324/9780203106051>
- SLOVIC, Scott, Swarnalatha RANGARAJAN y Vidya SARVESWARAN (eds.) (2019): *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, Routledge, Nueva York. <https://doi.org/10.4324/9781315167343>
- THACKER, Eugene (2011): *In the Dust of This Planet. Horror of Philosophy (Volume 1)*, Zero Books, Winchester, Washington.
- THON, Jan-Noël (2013): «Who’s Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative», en Daniel Stein & Jan-Noël Thon (eds.), *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, De Gruyter, Berlin/Boston, pp. 67-99. <https://doi.org/10.1515/9783110282023.67>
- VAKOCH, Douglas A. (Ed.) (2021): *Dystopias and Utopias on Earth and Beyond: Feminist*

- Ecocriticism of Science Fiction*, Routledge, Londres y Nueva York. <https://doi.org/10.4324/9781003152989>
- VÉLEZ, Álvaro (Truchafrita) (2022): *La iglesia de los cuernos. Una aproximación a la figura de Satanás*, TRAGALUZ, Medellín.
- (2020a): «Si nuestra vida civilizada no termina quemando el planeta, la naturaleza se tomará lo que hemos construido», *Arcadia*, 2020, disponible en <https://www.semana.com/libros/articulo/truchafrita-habla-sobre-follaje-su-nuevo-comic-sobre-el-fin-del-mundo-y-la-naturaleza/80601/> [01-05-2023].
- (2020b): *Días de cuarentena*, Editorial Robot, Medellín.
- (2019): *Follaje*, TRAGALUZ, Medellín.
- VOLD, Veronica (2016): «The aesthetics of environmental equity in American newspaper strips», en Stephen Rust, Salma Monani & Sean Cubitt, *Ecomedia: Key Issues*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 66-84. <https://doi.org/10.4324/9781315769820-5>
- WILLOQUET-MARICONDI, Paula (ed.) (2010): *Framing the world: explorations in ecocriticism and film*, University of Virginia Press, Charlottesville.